

WERONIKA SZWEBS 

TRENY JANA KOCHANOWSKIEGO W ANGIELSKICH PRZEKŁADACH

Abstract

Jan Kochanowski's *Treny* in English Translations

This article compares English translations of Jan Kochanowski's *Laments* as well as discusses possible reasons and consequences of translatory choices. Dorothea Prall Radin, Stanisław Barańczak and Seamus Heaney, Michał Mikoś and Adam Czerniawski differ considerably in their attitude towards the formal features of the original. While the first three versions preserve the original meter and rhyme schemes more or less successfully, Czerniawski abandons the strict patterns of the original. The article also examines the ways in which the translators deal with such stylistic features of *Laments* as the apostrophes and diminutives, classical simplicity and references to Psalms. The analysis of specific instances reveals the translators' achievements as well as their failures that occasionally disturb the consistent vision created in Kochanowski's cycle. Moreover, the analysis refers to selected reviews to illustrate the reception of old Polish literature in English-speaking countries.

Key words: Jan Kochanowski, *Laments*, Dorothea Prall, Stanisław Barańczak, Seamus Heaney, Michał Mikoś, Adam Czerniawski, reception of Polish literature, Polish literature in translation, translation strategies, archaizing translation, modernizing translation

Słowa kluczowe: Jan Kochanowski, *Treny*, Dorothea Prall, Stanisław Barańczak, Seamus Heaney, Michał Mikoś, Adam Czerniawski, recepcja literatury polskiej, literatura polska w przekładzie, strategie tłumaczenia, archaizacja przekładu, uwspółcześnienie przekładu

Miejsce w kanonie

Dla polskiego czytelnika stwierdzenie o wybitnym talencie Jana Kochanowskiego i doniosłym wpływie jego twórczości na rodzimą tradycję literacką ma posmak truizmu. Jednak właśnie dzięki swojej oczywistości pomaga ono rozważyć kilka kwestii, których rozumienie może determinować strategię przekładu *Trenów* na język angielski. Co sprawia, że cykl Kochanowskiego zajmuje tak ważne miejsce w historii literatury polskiej? Czy ma szansę zyskać analogiczne uznanie w kręgu anglojęzycznym? Jakie cechy sprawiają, że w Polsce jest uznawany za arcydzieło? Czy te same cechy mają szansę oddziaływać na czytelnika przekładu?

We wstępie do wydania *Trenów* w tłumaczeniu Michała Mikosia Zygmunt Kubiak pisze o Kochanowskim: „Postrzegamy go (...), jako jedną z najbardziej znaczących postaci renesansowej Europy”¹ (Kubiak 1998: 6), po czym kreśli analogię między polskim poetą a Szekspirem. Krytyk zwraca tym samym uwagę na uniwersalność dzieł Kochanowskiego, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nawet bardzo dobry przekład *Trenów*, opatrzony przekonującym wstępem, nie zrewolucjonizuje poglądów anglojęzycznego czytelnika na kwestię klasyki literatury europejskiego kręgu kulturowego. Tadeusz Pióro, pisząc o recepcji literatury polskiej za granicą, stwierdza:

Najważniejszą [przeszkodą – W. Sz.] wydaje się status literatury polskiej na Zachodzie, związany nierozzerwalnie ze statusem naszego języka, znanego zaledwie garstce entuzjastów. W języku niezbyt przydatnym ani w życiu codziennym, ani w obcowaniu z wielkimi dziełami piśmiennictwa europejskiego, powstają utwory literackie, które zazwyczaj uchodzą za ciekawostki. W percepcji nie znających języka polskiego literaturoznawców, *Treny* Kochanowskiego są niczym innym jak ciekawostką. (...) nie podchodzą oni do *Trenów* jako opoki, na której powstał język liryki polskiej, lecz jak do dobrej poezji z egzotycznego obszaru językowego (Pióro 2000).

Trudno oczekiwać, by podstawowym celem tłumaczy było projektowanie nowej historii literatury europejskiej. Recepcja dzieł literackich rządzi się własnymi – również pozaartystycznymi – prawami, a oczekiwanie, że za sprawą przekładu twórczość Kochanowskiego wyjdzie poza krąg ekspertów i pasjonatów, byłoby świadectwem naiwności. Świadomość wspomnianych mechanizmów nie powinna jednak wywoływać zniechęcenia

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady dzieł krytycznych pochodzą od W.Sz.

jeśli przyjmiemy, że w literaturze największe znaczenie ma nie „wielka liczba”, lecz spotkanie tekstu i czytelnika. A dobry przekład jest właśnie tym, co takie spotkanie umożliwia.

Można przypuszczać, że każdy tłumacz świadomy oryginalności *Trenów* oraz kunsztu poetyckiego, jaki reprezentował Kochanowski, próbował znaleźć strategię translatorską, która pozwoliłaby przemówić twórczości polskiego poety głębokim i przekonującym głosem również na gruncie literatury obcej. Celem tego artykułu jest porównanie przekładów *Trenów* dokonanych przez Dorotheę Prall Radin (1920), Stanisława Barańczaka i Seamusa Heaney'a (1995), Michała Mikosia ([1995] 1998) oraz Adama Czerniawskiego (2001).

Renesansowe arcydzieło

Problem archaizacji

Renesansowy rodowód *Trenów* stawia tłumacza przed dwoma podstawowymi problemami – poczuciem obcości, jakie wywołuje w czytelniku język dzieła napisanego przed ponad czterystu laty, oraz zagadnieniem wierności ogólnie rozumianemu stylowi epoki.

W recenzji jednego z przekładów *Trenów* Czesław Miłosz stwierdza, że „sama możliwość, by dzieła literackie napisane dawno temu wywołały w nas rezonans, jest zawsze bardzo nikła. Najczęściej bowiem nie potrafimy pokonać dystansu czasowego dzielącego nas od jakiegoś utworu” (Miłosz 1996). Przyczyny problemu, jaki współczesny czytelnik może mieć z lekturą literatury dawnej, są dość oczywiste. Ewolucja języka i mentalności sprawiła, że dzieło pochodzące sprzed kilkuset lat stawia opór przez swoją niezrozumiałość, bądź po prostu wydaje się całkowicie archaiczne, zniechęcając do zagłębiania się w jego globalne sensy.

Wśród czterech analizowanych przeze mnie tłumaczeń *Trenów* tylko w jednym, wydanym w 1920 roku przekładzie autorstwa Dorothei Prall Radin, została zastosowana pełna archaizacja. Tłumaczka posłużyła się wzorem języka wczesnego nowoangielskiego:

My dear delight, my Ursula, and where
Art thou departed, to what land, what sphere?
High o'er the heavens wert thou borne, to stand
One little cherub midst the cherub band?

Or dost thou laugh in Paradise, or now
Upon the Islands of the Blessed art thou?

Można się domyślać, że celem zastosowania archaizacji było przypisanie twórczości Kochanowskiego konkretnej epoce, a tym samym ukierunkowanie czytelniczego odbioru na obcowanie z dziełem literatury dawnej. Fazę rozwoju języka angielskiego określaną jako język wczesny nowo-angielski datuje się na lata 1440–1650 i choć w rzeczywistości trudno porównywać stan szesnastowiecznej polszczyzny i angielszczyzny, wydaje się, że z punktu widzenia anglojęzycznego odbiorcy Kochanowski został umiejscowiony w odpowiednim dla siebie kontekście. W przekładzie przeważają archaizmy fleksyjne, niewiele w nim natomiast archaizmów leksykalnych i semantycznych, dlatego odbiorca choć trochę zaznajomiony z dawną literaturą angielską nie powinien napotkać większych problemów w rozumieniu tekstu. Mimo to pojawiły się opinie kwestionujące celowość takiego zabiegu. Miłosz stwierdza, że przekład Prall „zawiera świetne fragmenty, ale wskutek archaizacji języka czujemy się przeniesieni w czas elżbietańskie” (Miłosz 1996). Nadanie tekstowi aury dawności bywa zatem pojmowane raczej jako wada, o czym świadczy również poetyka kolejnych przekładów, których twórcy nie zdecydowali się na zastosowanie archaizacji.

Wydaje się, że autorzy następnych trzech tłumaczeń starali się przybliżyć tekst współczesnemu czytelnikowi. Postawie takiej patronować może opinia Donalda Davie’ego wyrażona we wstępie do wydania *Trenów* w przekładzie Adama Czerniawskiego: „przekład staje się sztuką, pracą wyobraźni i kształcenia tylko wtedy, gdy tłumacz bierze na siebie zadanie przerzucania mostów – nie tylko między kulturami różnych języków, ale również ponad wiekami, między okresami historycznymi” (cyt. za Clancy 2003). Zwrot ku współczesnej angielszczyźnie widoczny w tłumaczeniach *Trenów* dokonanych po przekładzie Dorothei Prall świadczy o uwzględnieniu przez tłumaczy możliwości percepcyjnych, przyzwyczajień i preferencji współczesnych czytelników. Odczucie archaiczności tekstu nie jest efektem zabiegów autora, lecz skutkiem ewolucji języka, i często wywołuje niepożądaną postawę odbiorcy wobec dzieła. Tłumacze, którzy pragnęli przede wszystkim objawić czytelnikowi aktualność i ponadczasowość *Trenów*, mieli zatem powody, by uznać archaizację za zabieg zbędny i zbyt ryzykowny.

Budowa wiersza

Renesansowa proveniencja *Trenów* pociąga za sobą jednak obecność cech językowej organizacji tekstu, które, w przeciwieństwie do archaizacji, są zarówno wyznacznikiem literackiej tradycji, jak i skutkiem świadomych działań poety. Mowa tu o konsekwentnym stosowaniu wiersza sylabicznego i szczególnej dbałości o regularność i dokładność rymów:

Budowa wiersza w „*Trenach*” świadczy o znakomitym opanowaniu przez poetę techniki artystycznej organizacji wypowiedzi. (...) Potrafi wydobyć różnorodność stylistyczną i siłę wyrazu nie tylko w zróżnicowanej rytmice utworów stroficznych, lecz także w pozornie dość jednolitej i monotonnej budowie wiersza stychicznego (Pelc 1978: 103).

Doskonałe opanowanie materii językowej uzasadnia autorytet, jakim przez wieki „ojciec polskiej poezji” cieszył się wśród ludzi pióra. Objawia ono również zakorzenienie Kochanowskiego w zasadach klasycznej poetyki renesansowej i stanowi automatycznie narzucającą się w odbiorze cechę stylu. Rygorystyczne podporządkowanie *Trenów* poetyckim regułom wpływa na semantykę całego dzieła, ponieważ współtworzy portret podmiotu mówiącego – człowieka, który nawet zmagając się z poważnym kryzysem światopoglądowym, pozostaje poetą uczonym, motywowanym przez swoje humanistyczne wykształcenie. Tę ważną znaczeniową funkcję obecnej w *Trenach* językowej dyscypliny dostrzegł Stanisław Barańczak:

Dramatyczna siła „*Trenów*” nie tkwi w samym buncie – rodzi się raczej ze zderzenia buntu i normy, która nadal pozostaje czynnikiem wystarczająco ważnym, by trzeba się było z nim liczyć. (...) To, co słyszymy, dalekie jest od nieopanowanego, bolesnego jęku. (...) Świat zaprezentowany w „*Trenach*” wypadł z zawiasów, ale człowiek, który się z nim zмага, nadal pamięta miniony ład i pragnie jego powrotu (Barańczak 1995: 16).

W świetle tych stwierdzeń artystyczna organizacja *Trenów* – tak silnie sprzężona zarówno z literacką tradycją, jak i semantyką dzieła – wydaje się niezbywalna. Można założyć, że tłumacz, który chce zaprezentować angielskiemu czytelnikowi dzieła Jana Kochanowskiego, powinien sprawić, by warstwa formalna przekładów dawała wyobrażenie o cechach utworów tego właśnie poety. Kształt przekładów świadczy jednak o tym, że ich twórcy nie zawsze uznawali zasadność tego postulatu.

Nie wszyscy autorzy analizowanych przeze mnie tłumaczeń *Trenów* zachowali regularne metrum. Dorothea Prall oraz tandem Barańczak – Heaney zastosowali wzór pentametrus jambicznego, który brzmi naturalnie i często pojawia się w angielskiej poezji. Należy zaznaczyć, że w języku angielskim regularność wiersza sylabicznego jest zdecydowanie mniej uchwytna dla ucha niż w polszczyźnie, stąd zapewne decyzja tłumaczy o wykorzystaniu wiersza sylabotonicznego. Wymienione tłumaczenia na ogół bardzo sprawnie operują wybranym metrum, a pojawianie się w nich wersów z hiperkataleksą i sporadyczne zastępowanie jambów innymi stopami nie odbiega od anglojęzycznej praktyki poetyckiej. Godna pochwały jest też dbałość tłumaczy o zachowanie rymów. Sporadyczne braki dokładnego rymu autorzy przekładów łagodzą przez rymy niedokładne i aliteracje:

Prall:

Ungodly Death hath ta'en to his estate,
Leaving me on a sudden desolate

Barańczak i Heaney:

And sprouts out of the ground, a single stalk,
A slender, leafless, twigless, living stick

Treny w wersji Mikosia nie zachowują ścisłej regularności rytmicznej. W przekładzie dominuje dziesięciozłóskowiec, ale dość często pojawiają się wersy jedenasto- i dwunastosylabowe. Tłumaczeniu Mikosia brak swobody i płynności charakterystycznej zwłaszcza dla przekładu Barańczaka i Heaneya. Widoczne jest dążenie tłumacza do stosowania rymów parzystych, jednak w wielu przypadkach są to rymy niedokładne. Stosunkowo często, podobnie jak w przekładzie Dorothei Prall, występują rymy gramatyczne, które obniżają artystyczną wartość tekstów:

Prall:

To watch thee shake the fruit unripe and clinging
While fear and grief her parents' hearts were wringing

Cool muslin and the ribbon snoods are bootless,
The gilded girdles fruitless

Ah, dost thou rob me, Grief, my safeguards spurning,
Of both my darling and my trust in learning?

Mikoś:

An iron sleep has gripped her, hard, wakeless.
Her patterned summer dress
And ribbons, and golden belts are useless,
Mother's gifts now fruitless.
Now all is hushed, emptiness is reigning,
No merriment, no one bursts out laughing,
From every side we are gripped by desolation,
And the heart looks in vain for its consolation.

Zdecydowanie inną strategię translatorską niż poprzednicy obrał autor najpóźniejszego z tłumaczeń, Adam Czerniawski. W jednej z recenzji czytamy: „Wiersze Czerniawskiego składają się z wersów krótkich – na ogół bardziej zwięzłych niż wersy Kochanowskiego. Brak w nich wyczuwalnego metrum, a rym pojawia się tylko okazjonalnie – zwykle nie częściej niż jeden lub dwa razy w utworze” (Clancy 2003). Jeśli przyjmiemy, że w języku angielskim naturalnym odpowiednikiem polskiego trzynastozgłoskowca jest wers dziesięciosylabowy, to długość wersów Czerniawskiego rzeczywiście znacznie odbiega od miary zastosowanej przez Kochanowskiego. Liczba sylab w wersach waha się od 4 do 14. Należy zauważyć, że nie są to odstępstwa sporadyczne – na przykład w *Trenie II* tylko trzy wersy liczą 10 sylab, a w *Trenie III* nie występuje żaden wers dziesięciozgłoskowy. W przekładzie Czerniawskiego szczególnie zastanawia zjawisko wydłużania bądź skracania całych utworów. Wśród piętnastu *Trenów* o budowie stychiicznej tylko trzy – VI, XIV i XVI, liczą tyle samo wersów co utwory oryginalne. W pozostałych przypadkach teksty zostają skrócone o 1, 2 lub 3 wersy bądź wydłużone o 1, 2, 3 lub 4 wersy.

Analizowane przeze mnie przekłady są rezultatem przyjęcia przez tłumaczy dwóch skrajnie różnych strategii. Tłumaczenia Prall, Mikosia oraz Barańczaka i Heaney'a w mniejszym lub większym stopniu dążą do zachowania cech strukturalnych, które nadał swoim tekstom Kochanowski. Wydaje się, że głównym celem, jaki postawili przed sobą autorzy przekładów, było stworzenie reprezentatywnych odpowiedników polskich tekstów, które odsyłałyby do renesansowej tradycji i dawały wyobrażenie o poetyckiej sprawności Kochanowskiego. Jest to zadanie niezwykle ambitne, ponieważ samo przeniesienie cech formalnych polskich utworów na grunt języka angielskiego nie gwarantuje uzyskania dobrego efektu poetyckiego. Peter France, autor książki *The Oxford Guide to Literature in English Translation* nazywa tłumaczenie Dorothei Prall „wymuskaną «poetycką»

wprawką na użytek akademicki” (France 2000). Podobnie wyraża się o wersji Mikosia, zauważając przy tym, że brak jej spójności stylistycznej i sprawności technicznej charakterystycznych dla przekładu Prall. France stwierdza również, że pragnienie osiągnięcia wersyfikacyjnej zgodności z oryginałem zmusiło Barańczaka i Heaneya do stosowania werbalizmów oraz wprowadzania wyrażen i obrazów, których Kochanowski by nie użył².

Próba zachowania metrum i rymu jest niewątpliwie godna pochwały, ponieważ ma na celu ukazanie anglojęzycznemu czytelnikowi utworów Jana Kochanowskiego, renesansowego poety uczonego, który przejawiał szczególną dbałość o formalny kształt swoich tekstów i czynił z niego element współtworzący semantykę dzieła. Niemniej może się zdarzyć, że tłumacz nie będzie w stanie sprostać tak ambitnym wymaganiom i stworzy tekst artystycznie nietrafiony bądź przynajmniej niedorównujący oryginałowi – tekst, który nie miałby racji bytu jako samodzielny utwór literacki. Istnieje wówczas ryzyko, że przekład zostanie sprowadzony do funkcji czysto dydaktycznej i skazany na zamknięcie w specjalistycznym obiegu akademickim, bez szansy oddziaływania na „bezinteresownego” czytelnika, który oczekuje po prostu dobrej literatury.

Można się domyślać, że przełomowa strategia zastosowana przez Czerniawskiego była próbą uniknięcia pułapek, w które wpadali czasem autorzy wcześniejszych tłumaczeń. Steven Clancy, powołując się na przedmowę do najnowszego przekładu *Trenów*, tak oto rekonstruuje motywacje tłumacza: „Czerniawski usiłuje oddać «przystępność i bezpośredniość *Trenów*, jak również ich patos». (...) Dąży do «wiernego przekazania znaczeń za pośrednictwem przejrzystego, współczesnego, wolnego od pustosłowa idiomu», rozluźniając jednocześnie «rygorystyczne wzorce metryczne oryginału»” (Clancy 2003). Tłumacz poddał *Treny* specyficznej interpretacji i postanowił zaakcentować w swoich przekładach te właściwości utworów Kochanowskiego, które jego zdaniem miały szansę najsilniej oddziaływać na współczesnego anglojęzycznego odbiorcę. Utrzymanie cech strukturalnych oryginalnego tekstu było zatem dla Czerniawskiego kwestią drugorzędną. Dążył do stworzenia dobrych, przekonujących tekstów literackich, które sprawdzałyby się przede wszystkim jako poezja, nie zaś jako pomoc dydaktyczna, ale jednocześnie – nieco paradoksalnie – pozbawił utwory ich oryginalnych środków artystycznych. Strategia Czerniawskiego zasłu-

² Warto przytoczyć w tym miejscu stwierdzenie samego Seamusa Heaneya: „Czy starałem się zachować melodię języka? O tak, była ważniejsza dla mnie niż semantyka, ściśle zachowałem rymy i metrum” (cyt. za Rajewska 2007: 222).

guje na uwagę, wydaje się jednak, że na skutek decyzji tłumacza „przystępność i bezpośredniość” *Trenów* stała się zbyt duża – przynajmniej jeśli uznamy, że oryginał nadal istnieje i stanowi punkt odniesienia. Co więcej, wbrew wstępnym założeniom, pozbycie się ograniczeń, jakie nakłada na tłumacza chęć zachowania metrum i rymu, nie uchroniło Czerniawskiego przed odejściem od literalnej wierności. Clancy stwierdza, że w omawianym przekładzie pojawia się wiele wyrażen, które albo brzmią w angielszczyźnie nienaturalnie, albo oddalają się nazbyt od znaczeń zawartych w oryginale. Rezygnacja z zachowania niektórych cech formalnych oryginału może pomóc tłumaczowi w uniknięciu językowych niezręczności, nie daje jednak oczywiście żadnej gwarancji artystycznej doskonałości, już na wstępie pozbawiając tekst niektórych walorów świadomie nadanych mu przez twórcę.

Pragnienie dialogu

Całe *Treny* są wielką serią apostrof. Poeta na przemian zwraca się to do cienia zmarłego dziecka, to do Boga, to do „niepobożnej śmierci”, to do lutni, to do mądrości, to do „złej Persefony”, to do murarzy cmentarnych, to do wymownego „Arpina”, to do „Czasu, pożądanego ojca niepamięci” (Borowy 1952: 29).

Chociaż w *Trenach* toczy się szereg rozmów i polemik całkowicie konkretnych i możliwych do przeprowadzenia, wszystkie one jednak są naznaczone przenikającą poemat wolą przeprowadzenia dialogu niemożliwego, dialogu w kwestiach bez odpowiedzi i z tymi, którzy na ogół nie rozmawiają z ludźmi: ze zmarłą, z Bogiem, ze Śmiercią, z Losem (Ziemia 1989: 154).

Przytoczone opinie badaczy potwierdzają, jak ważnym elementem stylu *Trenów* jest ich swoiste zdialogizowanie oraz jak głęboko wpływa ono na wymowę dzieła. Nagromadzenie apostrof, pytań retorycznych, eksklamacji oraz obecność upersonifikowanych pojęć abstrakcyjnych i przedmiotów pomaga tworzyć emocjonalne i intelektualne napięcie. Wymienione środki artystyczne z całą pewnością stanowią jedną z dominant stylistycznych cyklu, dlatego warto sprawdzić, czy i jak zostały oddane w tekstach angielskich.

Kształt każdego z przekładów świadczy o tym, że tłumacze na ogół dostrzegali wagę problemu i starali się zachować apostroficzny charakter utworów. Szczególną wrażliwość na ten właśnie walor *Trenów* wykazała

Dorothea Prall, która w kilku miejscach nawet wprowadziła do tekstu dodatkowe apostrofy:

Plakać nad głuchym grobem mej wdzięcznej dziewczyny	To weep o'er thy deaf grave, dear maiden mine.
I skarżyć się na srogość ciężkiej Prozerpiny.	And wail the harshness of grim Proserpine
Tak li moja Orszula, jeszcze żyć na świecie	For, Ursula, thou hadst but tasted time
Nie umiawszy, musiała w rany umrzeć lecie? ³	And art departed long before thy prime.

W pozostałych przekładach pojawiają się jednak fragmenty, w których tłumacze rezygnują z zastosowanych przez Kochanowskiego środków i, jak się zdaje, czynią to z pewną szkodą dla tekstu. Za przykład może posłużyć *Tren VII* w wersji Barańczaka i Heaney'a oraz w wersji Czerniawskiego:

Nieszczęsne ochędóstwo, żalosne ubiory
Mojej namilszej cory!
Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie,
Żalu mi przydajecie?
Już ona członczków swych wami nie odzieje –
Nie masz, nie masz nadzieje!

Barańczak i Heaney:

Pathetic garments that my girl once wore
But cannot anymore!
The sight of **them** still haunts me everywhere
And feeds my great despair.
They miss her body's warmth; and so do I:
All I can do is cry.

Czerniawski:

Pitiful garments, lamentable dresses
Of my beloved child –
Why do you draw my sad eyes

³ Wszystkie fragmenty *Trenów* w tym artykule podano według: J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław: Ossolineum 1978.

To heap grief on grief?
Never will **they** clothe
Her tiny limbs, there is no hope.

Sytuacja liryczna przedstawiona w *Trenie VII* wydaje się szczególnie przejmująca właśnie dlatego, że podmiot zwraca się bezpośrednio do ubrań swojej zmarłej córki. Rezygnacja z apostrofy w przekładzie sprawia, że fragment traci swoją wyrazistość i jednocześnie przestaje się wpisywać w przenikający cały cykl motyw rozmowy.

Pisząc o emocjonalnych walorach apostrof, warto zwrócić uwagę na szczególnie częste w *Trenach* zdrobnienia, które pokazują uczucie podmiotu względem zmarłego dziecka. Oddanie tej cechy stylu musiało być dla tłumaczy wyzwaniem, ponieważ język angielski dysponuje niewielkimi możliwościami w sferze tworzenia deminutiwów. Mimo to w większości przypadków zostają one zachowane. Autorzy przekładów zastępują oryginalne określenia przymiotnikami bądź rzeczownikami komunikującymi młodość lub delikatność:

Jako oliwka mała pod wysokim sadem
Idzie z ziemie ku górze macierzyńskim szlakiem
Jeszcze ani gałązek, ani listków rodząc,
Sama tylko dopiero szczupłym prątkiem wschodząc (...)

Prall:

Just as a **little** olive **offshoot** grows
Beneath its orchard elders' shady rows,
No **budding** leaf as yet, no branching limb,
Only a rod uprising, **virgin slim** (...)

Mikoś:

Just as on olive **shoot** 'neath a tall tree
Grows up from the ground in its mother's lead,
Though not yet bearing any leaf or limb,
Still rising up a **slender sapling** (...)

Barańczak i Heaney:

Just as on olive **seedling**, when it tries
To grow up like the big trees towards the skies
And sprouts out of the ground, a **single stalk**,
A **slender**, leafless, twigless, living stick (...)

Czerniawski:

As when a **young** olive **plant**
 Among tall trees – lacking twigs
 And leaves, being but a **tender shoot**,
 Climbs in her mother's path (...)

Dzięki takiej praktyce nacechowanie emocjonalne utworów zostaje w większości przypadków ocalone, a dobór wyrazów służących za angielskie odpowiedniki polskich zdrobnień często dowodzi dbałości tłumaczy o tworzenie konsekwentnego obrazowania poetyckiego.

Umiar humanisty

Mimo licznych wybuchów rozpacz, oznak czułości i silnego emocjonalnego napięcia, *Treny* Kochanowskiego cechują się uporządkowaniem i umiarem charakterystycznym dla renesansowej poetyki. Warto zatem porównać tłumaczenia i wskazać miejsca, w których styl przekładu bądź odbiega od umiaru i prostoty oryginału, bądź wywołuje skojarzenia zasadniczo niezgodne z jego wymową.

Pierwszy z wymienionych zarzutów należy wysunąć przeciwko tłumaczeniu Dorothei Prall. W jej wersji *Trenów* wielokrotnie pojawiają się sformułowania emfatyczne i sentymentalne, których brak zarówno w oryginale, jak i w pozostałych przekładach:

Wszytki a wszytki za raz w dom się	Gather ye here within my house
mój noście,	today
A mnie płakać mej wdzięcznej	And help me mourn my sweet, whom
dziewki pomoście,	in her May
Z którą mię niepobożna śmierć	Ungodly Death hath ta'en to his
rozdzieliła (...)	estate (...)
A ona, by był Bóg chciał, dłuższym	For had God granted to her ample
wiekem swoim	days
Siła pociech przymnożyć mogła	I might have walked with her down
oczom moim.	flowered ways.

Nieszczęsne ochędóstwo, żalósne ubiory	Sad trinkets of my little daughter, dresses
Mojej namilszej cory! (...)	That touched her like caresses (...)
Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żalósci, (...)	Where'er thou art, ah! pity, comfort me (...)
Żalósci! co mi czynisz? Owa już oboje	Ah , dost thou rob me, Grief, my safeguards spurning,
Mam stracić: i pociechę, i baczenie swoje?	Of both my darling and my trust in learning?

Zarówno sformułowanie o kwiecistych ścieżkach, jak i fragment przyrównujący ubrania do pieszczot uwypatniają walory zmysłowe opisywanej rzeczywistości i wprowadzają pewną czułościowość, co zasadniczo odbiega od stylu „poezji myśli” Kochanowskiego (Pelc 1978: 96). Dodatkowe „westchnienia” sprawiają, że monolog podmiotu staje się nadmiernie rzewny. Należy jednak oddać tłumaczce sprawiedliwość. To, że nietrafione stylistycznie wyrazy znajdują się w klauzuli wersu, a wspomniane „westchnienia” przypadają na nieakcentowaną sylabę jambu, świadczy o tym, że w przytoczonych fragmentach modyfikacja stylu Kochanowskiego była ceną, jaką autorka przekładu zapłaciła za zachowanie rymu i metrum.

W analizowanej przeze mnie serii przekładów da się zauważyć jeszcze jeden moment, w którym wskutek decyzji tłumacza podmiot liryczny *Trenów* zaczyna przemawiać głosem do niego niepodobnym. *Tren X* jest serią pytań skierowanych do zmarłej Urszuli, w których ojciec zastanawia się, co stało się po śmierci z jego dzieckiem. W jednym z pytań pojawia się wizja chrześcijańskiego czyścica. Oto fragment oryginału i odpowiadające mu fragmenty przekładów:

Czyli się w czyściu czyścisz, jeśli z strony ciała
Jakakolwiek zmazeczka na tobie została?

Prall:

Or in **grim Purgatory** must thou stay
Until some **tiniest stain** be washed away?

Barańczak i Heaney:

Or must you still remain
In **Purgatory**, as if the **slightest stain**
Of sin could have defiled your soul?

Mikoś:

Or purged in **Purgatory**, if a **minute**
Bodily stain has yet remained on you?

Czerniawski:

Or are you being cleansed in **purgatorial flames**
Lest you carry still the **marks of tainted flesh**?

Prall, Barańczak i Heaney oraz Mikoś oddają zdrobnienie *zmazeczka*, dobierając epitety, dzięki którym zachowują łagodny i czuły charakter wypowiedzi. „Czyścić” odbywa się najczęściej bez dodatkowych określeń albo, według najmniej optymistycznego scenariusza, jak w przekładzie Dorothei Prall, jest nazywany ponurem. W tłumaczeniu Czerniawskiego natomiast *zmazeczka* zamienia się w *marks of tainted flesh*, a stosunkowo neutralny czyścić zostaje wzbogacony wyobrażeniem płomieni, które przywodzą na myśl ogień piekielny. Mając w pamięci model religijności praktykowany przez Kochanowskiego, trzeba stwierdzić, że obraz podmiotu mówiącego, jaki wyłania się z przekładu Czerniawskiego, różni się znacznie od podmiotu z oryginału (por. Clancy 2003).

Mimo skrajnych uczuć, które zostały wyrażone w *Trenach*, styl cyklu jest zawsze pełen godności i umiaru. Wskazane wyżej językowe niezręczności sprawiają, że w przekładach niekiedy traci on swoją specyfikę.

Ton psalmisty

Treny XVII i XVIII są tekstami szczególnie zaskakującymi i wyróżniającymi się zarówno na tle całego dorobku literackiego Jana Kochanowskiego, jak i w obrębie poświęconego zmarłej córce cyklu. Zawarta w nich wizja religijności i model relacji człowiek – Bóg pokazują głębię kryzysu, który dotknął poetę:

Co przedtem było ładem i harmonią, ukazało się teraz jako pozbawione sensu widowisko, kierowane przez jakąś nieczystą siłę. Pocięchą i przewyciężeniem rozpacz jest tu również wiara religijna, ale Bóg z *Trenów* różni się bardzo od dobrotliwego Stwórcy pięknego i harmonijnego świata (Weintraub 1977: 301–302).

Badacze często wskazują na związek wspomnianych utworów z parafrazowanym przez Kochanowskiego *Psalterzem*, jego frazeologią i starotestamentalną religijnością, która stoi w sprzeczności z wyznawanym dotychczas przez poetę humanistycznym światopoglądem. Warto zatem sprawdzić, czy specyficzne cechy *Trenów XVII i XVIII*, które wyróżniają się na tle całego cyklu, zostały ocalone w przekładach.

Tłumacze na ogół wprowadzają do swoich wersji *Trenów* wyrażenia wywodzące się z repertuaru szeroko pojętych tekstów religijnych, dzięki czemu wspomniane utwory zachowują modlitewny charakter:

Lecz Pan, który, gdzie tknąć, widzi,
A z przestrogi ludzkiej szydzi,
Zadał mi raz tym znaczniejszy,
Czym-em już był bezpieczniejszy.

Wielkie przed Tobą są występy moje,
Lecz miłosierdzie Twoje
Przewyższa wszytki złości.
Użyj dziś, Panie, nade mną litości!

Prall:

But the Lord who doth disdain
Flimsy safeguards raised by man,
Struck a blow more swift and sure
In that I was more secure.

Though great and many my
transgressions are,
Thy goodness greater far
Than my iniquity
Lord, manifest thy mercy unto me!

Barańczak i Heaney:

But God knows where to touch:
Our prudence can't help much.
My best plans went amiss:
His blow shattered all my bliss.

Great are my sins before you, Lord;
yet still
Your mercy and goodwill
Would not let evil reign.
Have pity, Lord, on my despair and
pain!

Mikoś:

Yet God who knows where to touch us,
And derides human cautiousness,
Dealt me a blow more palpable,
The more I felt invulnerable

My offenses toward You are legion,
And yet Your compassion
Exceeds all iniquity:
Be today, o Lord, merciful to me.

Czerniawski:

But God knows where to hurt
And scorns our caution:
He struck the harder
The safer I felt.

I have greatly erred,
But Your benevolence
Outweighs my sins:
Grant me mercy now.

Prall, Barańczak i Heaney oraz Mikoś pozostają przy wybranych przez siebie wzorcach metrycznych, które mają odpowiadać tym z polskiego tekstu. Czerniawski stosuje natomiast swoją swobodną strategię, przez co wersy jego tłumaczeń są znacznie krótsze niż w oryginale. Jest to nie bez znaczenia dla treściowej pojemności i emocjonalnej wyrazistości utworów. W niektórych strofach *Trenu XVII* znaczne skrócenie wersów i użycie eliptycznej składni sprawia, że styl przekładu daleki jest od stylu oryginalnej „psalmodii” (por. Pelc 1978: 100):

Oczu nigdy nie osuszę
I tak wiecznie płakać muszę.
Muszę płakać! O mój Boże,
Kto się przed Tobą skryć może?

Eyes never dry
Must always weep.
I must cry. My God
Where can I hide?

Próżno morzem nie pływamy,
Próżno w bitwach nie bywamy:
Ugodzi nieszczęście wszędzie,
Choć podobieństwa nie będzie.

Shun the high seas?
Shun bloody wars?
Fate will come
Wherever I am.

Siła *Trenów XVII i XVIII* wynika właśnie z ich starotestamentalnej surowości. Niektóre sformułowania pojawiające się w przekładzie Dorothei Prall odpowiadają natomiast raczej stylistyce pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, przez co wydają się nieodpowiednie dla utworów, których podmiot jest grzesznikiem zwracającym się do groźnego, karzącego Boga:

Oczu nigdy nie osuszę
I tak wiecznie płakać muszę.
Muszę płakać! O mój Boże,
Kto się przed Tobą skryć może?

From my eyelids there do flow
Tears, and I must weep e'en so
Ever, ever. **Lord of Light**,
Who can hide him from your sight!

Miej nas na wodzy, niech nas
nie rozpycha
Doczesna rozkosz licha!
Niechaj na Cię pomniemy
Przynajmniej w kaźni, gdy w łasce
nie chcemy!

Yet keep us **in thy care**. Let not
our pride
Cause thee, **dear God**, to hide
The glory of thy beauty:
Chasten us till we shall recall our duty.

Wyróżnione fragmenty układają to, co u Kochanowskiego surowe, osłabiają to, co gorzkie. Zarówno zabieg zastosowany przez Dorotheę Prall, jak i wersyfikacyjna swoboda Czerniawskiego powodują zaburzenie konsekwentnej wizji, którą Kochanowski buduje w *Trenach XVII i XVIII*, co zmniejsza napięcie widoczne między tymi dwoma tekstami a pozostałymi utworami cyklu.

Kolejny ruch

Treny Jana Kochanowskiego należą do ścisłego kanonu polskiej literatury. Znajdują się jednak poza kanonem obowiązującym w kręgu euroatlantyckim, jeśli rozumieć przez to pojęcie zbiór tekstów literackich powszechnie wykorzystywanych przez instytucje edukacyjne i przetwarzanych przez popularne wytwory współczesnej kultury – a tym samym znanych przeciętnie wykształconemu mieszkańcowi wspomnianego obszaru. Pojawianie się nowych dzieł i stopniowa zmiana kryteriów prowadzą do marginalizacji niektórych tekstów uważanych wcześniej za ważne, nie jest jednak możliwe, by do tak definiowanego kanonu wszedł utwór, który nie zyskał odpowiednio dużej popularności w czasie, gdy został napisany. Nawet najlepszy przekład nie zdoła nadrobić kilkuset lat braku recepcji. Przetłumaczone na angielski *Treny* nie staną się przebojem wydawniczym i nie wejdą do powszechnej świadomości – pozostaną zapewne przedmiotem zainteresowania slawistów, ewentualnie innych literaturoznawców czy niezwiązanych zawodowo z literaturą pasjonatów.

Czy powyższe spostrzeżenia mają udowodnić, że przekłady polskiej literatury dawnej na angielski nie mają sensu? Oczywiście – nie. Wydaje się po prostu, że bez uwzględnienia podstawowych mechanizmów recepcji trudno o przyjęcie realistycznego stanowiska, pozwalającego na możliwie wielostronną ocenę wyborów, których dokonali autorzy przekładów *Trenów*. Tłumaczenie tekstu literackiego jest ważnym przedsięwzięciem nawet wtedy, gdy na rynku docelowym będzie on uchodził za pozycję niszową. Dzięki niemu bowiem utwór dotąd nieznany staje się potencjalnie dostępny. Przekład można rozumieć jako skierowaną do czytelnika propozycję – zadanie tłumacza polega zatem na stworzeniu takiej propozycji, która miałaby szansę oddziaływać na zamierzonego odbiorcę. Warto w tym miejscu zacytować wypowiedź Daniela Geroulda, teatrologa z City University of New York:

Moja sytuacja jest szczególna, ponieważ nie wykładałam polonistyki ani nie pracuję na wydziale slawistyki. A jednak w czasie ostatnich trzydziestu lat wprowadzałam przekłady polskich dramatów do programu teatrologicznych studiów doktoranckich, gdy tylko to było możliwe. (...) nie mając obowiązku przekazania wyczerpującego i reprezentatywnego obrazu polskiej literatury i kultury, mogę dokonywać tak niesystematycznych i indywidualnych wyborów, jakie uznaję za stosowne. Dla mnie i dla moich studentów poszczególne utwory są warte studiowania nie dlatego, że są polskie, ale dlatego, że są interesujące (cyt. za Wilczek 2006: 24).

Choć wypowiedź amerykańskiego badacza nie dotyczy bezpośrednio ani *Trenów*, ani literatury dawnej, można ją potraktować jako ważną wskazówkę. Pozwala bowiem wyjść na moment poza perspektywę polonisty czy polskiego czytelnika przywiązanego do tradycyjnego kanonu oraz znaczeń, jakie oryginał ewokuje w rodzimym kontekście, i przenieść wzrok na czytelnika docelowego. Tekst „reprezentatywny”, lecz nieprzekonujący artystycznie może w najlepszym wypadku liczyć na zainteresowanie odbiorców, którzy zajmują się nim z przyczyn instytucjonalnych, nigdy jednak nie przyciągnie „bezinteresownego” czytelnika. Autonomiczna wartość literacka jest nieocenionym atutem przekładanego dzieła. Uzyskanie statusu poetyckiej wprawki może natomiast być dla niego nie mniej zabójcze niż utrata wartości zawartych w oryginale. Tłumacz powinien oczywiście unikać obydwu skrajności, ale na skutek rozmaitych okoliczności równowaga może ulec zachwianiu.

Analizowane przeze mnie przekłady są wyrazem różnych poglądów na kwestię tego, co stanowi o artystycznej wartości i sile oddziaływania *Trenów*. Dorothea Prall, Stanisław Barańczak i Seamus Heaney oraz Michał Mikoś uznali, że formalne uporządkowanie cyklu Kochanowskiego musi być widoczne również w jego angielskiej wersji, dlatego z większą lub mniejszą dokładnością dążyli do oddania rymu i metrum. Trudno polemizować z takim podejściem, trzeba jednak zauważyć, że realizacja tak ambitnego przedsięwzięcia nie zawsze kończyła się sukcesem. Przekład Mikosia pod względem technicznej sprawności nie dorównuje ani oryginałowi, ani pozostałym przekładom, zaś tłumaczenie Prall, choć dopracowane, może sprawiać wrażenie nadmiernie wygładzonego. Najmniej zastrzeżeń budzi wersja Barańczaka i Heaneya, w której formalna organizacja nie ogranicza swobody wypowiedzi i wpływa dodatnio na walory estetyczne tekstu. Autor najpóźniejszego z przekładów, Adam Czerniawski, w odróżnieniu od poprzedników uznał, że zarysowany w cyklu Kocha-

nowskiego dramat lepiej objawi swoją moc we współczesnym, prostym, pozbawionym formalnego uporządkowania języku. Jego przekład zyskał dzięki temu na komunikatywności, trudno jednak powiedzieć, czy stał się wybitnym osiągnięciem artystycznym.

Widać wyraźnie, że tłumacze *Trenów* zmuszeni byli wybierać między odmiennymi – choć często równie uzasadnionymi – możliwościami. Zaakcentowali różne cechy dzieła Kochanowskiego i z mniejszym lub większym powodzeniem przeszczepili je na grunt angielszczyzny. Słuszność poszczególnych rozwiązań zawsze będzie podlegać dyskusji, ale niewątpliwym osiągnięciem przekładów jest to, że kolejny ruch należy do czytelnika.

Bibliografia

- Barańczak S. 1995. *Introduction*, w: J. Kochanowski, *Laments*, przeł. S. Heaney, S. Barańczak, London: Faber and Faber.
- Borowy W. 1952. *Studia i rozprawy*, tom I, Wrocław: Ossolineum.
- Clancy S. 2003. *Treny. The Laments of Kochanowski*, „Sarmatian Review” 23/1, <http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/103/231clancy.html> (dostęp 20.05.2012).
- France P. 2000. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, New York: Oxford University Press, http://books.google.pl/books?id=Zlzc29QYnqMC&pg=PA207&lp-g=PA207&dq=miko%C5%9B+treny+kochanowski&source=bl&ots=tHiQqG7X-sT&sig=9sq4wAhoGO1tugxau4NxfDR_JMs&hl=pl&ei=fklyTKvZGISFOLjXyL-AL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCgQ6AEwAw#v=one-page&q&f=false (dostęp 15.08.2010).
- Kochanowski J. 1920. *Laments*, przeł. D. Prall, Berkeley: University of California Press, <http://www.gutenberg.org/files/27179/27179-h/27179-h.htm> (dostęp 20.05.2012).
- 1978. *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław: Ossolineum.
- 1995. *Laments*, przeł. S. Heaney, S. Barańczak, London: Faber and Faber.
- 1998 (1995). *Treny. Laments*, przeł. M.J. Mikoś, Lublin: Norbertinum.
- 2001. *Treny – Laments*, przeł. A. Czerniawski, Oxford: Legenda <http://colecizj.easyvserver.com/vcb7cove.htm> (dostęp 20.05.2012).
- Kubiak Z. 1998. „Introduction”, w: J. Kochanowski, *Treny. Laments*, przeł. M.J. Mikoś, Lublin: Norbertinum.
- Miłosz Cz. 1996. *Treny w przekładzie Barańczaka i Heaney*, przeł. A. Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 26 <http://www.tygodnik.com.pl/apokryf/09/milosz2.html> (dostęp 20.05.2012).
- Pelc J. 1978. *Wstęp*, w: J. Kochanowski, *Treny*, Wrocław: Ossolineum.
- Pióro T. 2000. *Recepcja literatury polskiej za granicą – uwagi tłumacza i wydawcy*, „Tytuł” 4 (40), http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykułu=75 (dostęp 20.05.2012).

- Rajewska E. 2007. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Weintraub W. 1977. *Rzecz czarnolesska*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wilczek P. 2006. *Czy istnieje kanon literatury polskiej*, w: R. Cudak (red.), *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Ziemia K. 1989. *Poezja ostatecznych konsekwencji*, w: J. Błoński (red.), *Jan Kochanowski. Interpretacje*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

